

## LA CONFLUENCIA DEL DISCURSO POÉTICO: *CANTIGAS DE AMOR* Y *CANTIGAS DE AMIGO*\*

### 1. INTRODUCCIÓN

La lírica amorosa gallego-portuguesa ha sido, a menudo, estudiada desde la perspectiva que ofrece el análisis específico (e independiente) de la *cantiga de amor* y de la *cantiga de amigo*.<sup>1</sup> Sin embargo, cuando los especialistas han afrontado el estudio de algunos cancioneros individuales de trovadores y juglares, han percibido que ambos géneros no siempre constituyen una frontera fija, sino que, por el contrario, ofrecen entre ellos vistosas correlaciones diegéticas. Esta forma de tejer el discurso poético mediante la interacción de voces que, desde una misma o distinta perspectiva, van al encuentro de un tema compartido proyecta nueva luz sobre una tradición que, con frecuencia, ha sido tildada de estática, uniforme y monótona (Michaëlis 1904a, II: 218; Formisano 1990: 44; Beltrán 1995: 9-10; Tavani 2002: 131-57).<sup>2</sup>

La conexión entre *amor* y *amigo* se constata de diversas formas en la tradición que nos ocupa y ha inspirado publicaciones de diversa índole,

\* Esta contribución deriva de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del Proyecto *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el FEDER.

<sup>1</sup> Como se sabe, esta distinción se asienta, fundamentalmente, sobre criterios estilísticos y temáticos, pues «no plano formal os elementos constitutivos do texto resultan tipoloxicamente neutros e, por tanto, de regra, intercambiabes, precisamente en canto non se toman como rasgos distintivos de xénero» (Tavani 1991: 96). A pesar del estado fragmentario que presenta el *Arte de Trovar* transmitido al inicio del ms. B, esta clasificación ya se explicita en la misma (Tavani 1999: 41, 43), y se puede considerar documentada tanto por las referencias que se localizan en el interior de determinados poemas como por la organización que emplearon los primeros compiladores de la tradición manuscrita al distribuir las cantigas en las antologías. Cf., fundamentalmente, Michaëlis 1904a, Tavani 1991 y Oliveira 1994.

<sup>2</sup> Esta es una apreciación consolidada en el seno de la crítica especializada y que se da por sentada en obras de lectura obligatoria para todo aquel que se aproxime al estudio de la lírica gallego-portuguesa. Cf., por ejemplo, Tavani 1991: 139.

que atienden a distintas materializaciones de la interdiscursividad empleada por los autores en su labor compositiva. Se puede considerar como ejemplo de esta afirmación el caso de aquellas cantigas dialogadas entre amigo y amiga, en las que la joven, como apunta Mercedes Brea, se manifiesta por el propio contexto discursivo en el que interviene como «un tipo femenino más afín a la *senhor*» (Brea 2007-2008: 282); o, también, cabe contemplar dentro de esta casuística la adaptación de motivos característicos del género de *amigo en amor* (Ron 1994) y viceversa (Fidalgo 1998). Estudios como los apenas citados han demostrado que, en muchas ocasiones, para comprender en su justa dimensión el contenido del mensaje enviado desde una de los dos géneros hay que tener presente el enunciado del otro. En esta perspectiva, las cantigas del registro amoroso se manifiestan como eslabones complementarios en la cadena de la producción lírica, al tiempo que reflejan que los textos individuales no siempre agotan el sentido del enunciado en sí mismos.

En las páginas que siguen se analizará uno de los tipos de correlación que se produce entre ambos géneros en la producción de un número bastante reducido de trovadores gallego-portugueses: se trata del “dialogismo” entre *cantigas de amor* y *cantigas de amigo*. Como premisa a nuestro estudio, cabe precisar que el término dialogismo<sup>3</sup> será aquí aplicado para referir la complementariedad discursiva que caracteriza a la producción de aquellos autores que se sirvieron de las voces masculina y femenina para construir (en torno a una misma línea argumental) un discurso unitario desde el punto de vista diegético.<sup>4</sup> Cambian, por tanto, los sujetos de los enunciados, pero éstos no son totalmente autosuficientes desde el momento en que uno se refleja (o se completa) en el otro. Esta muestra

<sup>3</sup> Utilizamos el sustantivo como mero apoyo lexical y, por tanto, le conferimos un valor más restringido que el que le adjudicó su creador, M. Bajtin (1989). Toda vez que la finalidad de este artículo no pretende realizar una reflexión metodológica sobre el término acuñado por el célebre postformalista ruso, precisamos que este será empleado para referir la técnica definida en el texto (es decir, el recurso a dos voces procedentes de géneros literarios distintos para que interactúen en el enunciado en torno a un mismo tema).

<sup>4</sup> Sobre esta cuestión se aprecian observaciones sustanciales en algunas ediciones críticas (por ejemplo, Johan Airas de Santiago [Rodríguez]: 37; o Afonso Lopez de Baian [Lorenzo Gradín]: 66), y, de manera colateral, en estudios dedicados al examen de otros contenidos, como es el caso de los trabajos mencionados en el cuerpo del texto, Xabier Ron (1994: 129) Elvira Fidalgo (1998: 193-4) o Mercedes Brea (2007-2008: 282, n. 42).

de habilidad compositiva permitió que los poetas ampliasen las posibilidades discursivas (y comunicativas) del ejercicio literario, y dotasen al registro amoroso – y, de manera particular, a la *cantiga de amor* – de un nivel de interacción que, en buena medida, compensa (y redimensiona) el cultivo de contenidos convencionales. Así pues, la lectura paralela de los textos de uno y otro género en la producción de un mismo autor da lugar a una comprensión activa que revela una tradición más dinámica y plural de lo que a primera vista pudiera parecer.<sup>5</sup>

## 2. LOS ALBORES DE LA TÉCNICA

Con el material que han preservado los manuscritos, y toda vez que de los trovadores de las primeras generaciones (ca. 1170-1220)<sup>6</sup> o bien no se conservan textos<sup>7</sup> o bien los testimonios solo han transmitido, para los mismos, cantigas de uno de los dos géneros amorosos (cf., por ejemplo, el caso de Diego Moniz, Osoir'Anes o Johan Soarez de Pávia), el término *post quem* del análisis se fijó obligatoriamente en aquellos autores que la documentación sitúa con posterioridad a los inicios del siglo XIII.

Una vez examinada la producción de los trovadores que se adaptan a las condiciones anteriormente expuestas,<sup>8</sup> se observa que, conforme a las coordenadas cronológicas establecidas por los especialistas para los representantes del movimiento trovadoresco (Oliveira 2001: 157-62; Miranda 2004; Monteagudo 2008; Souto Cabo 2012a), la complementariedad de la “palabra poética” entre los textos de uno y otro género se revela como una nueva vía estética en la tradición a partir de la segunda década

<sup>5</sup> Como es obvio, esta aproximación a los textos no afecta a las características que individualizan cada género – y, por tanto, a la consiguiente aplicación de los criterios interpretativos adecuados a cada uno por parte de los estudiosos.

<sup>6</sup> Sobre las primeras generaciones de trovadores gallego-portugueses, véanse Oliveira 2001: 65-78, 157 y 175-6; Miranda 2004; Monteagudo 2008: 341-6; Souto Cabo 2012a.

<sup>7</sup> Recuérdese el carácter acéfalo de *A* o la falta de textos que afecta a los folios iniciales de *B* respecto a la lista proporcionada por la *Tavola Colociana* (Gonçalves 1976).

<sup>8</sup> Los textos citados en este trabajo proceden de la Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa *MedDB*. Para facilitar la consulta de las cantigas, utilizaremos, por tanto, los códigos numéricos ofrecidos por dicha base de datos. Además, en las reproducciones de los textos, se recurrirá a la negrita para focalizar la atención del lector en determinados puntos clave de los mismos.

del siglo XIII. A esta altura cronológica, la poesía del occidente peninsular había dado ya sus frutos y tenía la suficiente estabilidad como para avivar y enriquecer su propio sistema desde dentro. Así, el primer autor en el que se localiza dicho procedimiento es Pai Soarez de Taveirós (ca. 1225-1250).<sup>9</sup> En su cancionero, hay cuatro cantigas (tres de amor y una de amigo: *MedDB* 115, 7bis, 6bis, 10bis y 5)<sup>10</sup> que giran en torno al tema del *celar* desde la perspectiva masculina y femenina, por lo que su conte-

<sup>9</sup> A este respecto, conviene precisar que, si bien se registran textos de ambos géneros en la producción de autores que preceden en los manuscritos a Pai de Taveiros, como es el caso de Fernan Rodriguez de Calheiros y Vasco Praga de Sandim – que ofrecen una cronología ligeramente más temprana que la del trovador gallego (Oliveira 1994: 294, 344, 401-2, 439) –, en ninguno de ellos se encuentran relaciones dialógicas entre las cantigas de amor y las de amigo.

<sup>10</sup> Las tres cantigas de amor mencionadas en el cuerpo del texto (*MedDB* 115, 7bis, 115, 6bis y 115, 10bis) pertenecen al segmento que abarca desde *A*36 a *A*39 (folios 9 y 9v). Como se sabe, la atribución de dichos textos ha suscitado gran controversia en el seno de la crítica, ya que, al ser transmitidas solo por *A*, carecen de rúbrica atributiva. Evidentemente, la cuestión es crucial para nuestro trabajo, desde el momento en que la datación del primer ejemplo de “dialogismo” está supeditada a la determinación del autor de los poemas. Aunque no es este el problema que aquí nos ocupa, trataremos de sintetizarlo para contextualizar y justificar nuestra decisión de considerar al trovador de Taveirós como el primer representante de la “escuela” gallego-portuguesa en poner en práctica el procedimiento que analizamos. Desde que Carolina Michaëlis asignó los citados textos de *A* al trovador gallego (Michaelis 1904a, I: 67-83; II: 309; 1904b: 385-434, 413-8), han sido numerosos los estudios dedicados a resolver la controvertida autoría de los mismos. Esta circunstancia se ve agravada por una serie de condiciones materiales excepcionales que generaron aún mayor incertidumbre sobre el delicado asunto: por una parte, el cuaderno 2 del código de *Ajuda* – en el que se encuentran únicamente los textos de Pai Soarez de Taveirós y Martin Soarez – está ubicado entre dos lagunas, lo que dificulta el establecimiento de los límites de la producción de ambos trovadores; por otra, las cantigas de amor atribuidas explícitamente a Taveirós en *B* fueron copiadas – tras un escarnio de Alfonso X, *O que da guerra levou cavaleiros*, *MedDB* 18, 29 – en el cuaderno 5 de dicho código, cuaderno situado, en condiciones anómalas, entre la *tenso* que comparten Taveirós y Martin Soarez (*Ay Paay Soarez, venho-vos rogar*, *MedDB* 97, 2) y el resto de la producción de este último autor (Ferrari 1979: 97-102; Lorenzo Gradín 2012). Esta coyuntura motivó que se cuestionasen las conclusiones aportadas por Carolina Michaëlis al respecto y se valorase la posibilidad de asignar las cuatro cantigas referidas al propio Martin Soarez (Horrent 1955; Martin Soarez [Bertolucci]: 22-3) y, con menos probabilidad, a Alfonso X (Miranda 2011). Desde nuestra perspectiva, consideramos que los últimos estudios que se han ocupado de dar una respuesta a la autoría de los textos mediante un riguroso análisis codicológico de *A* (Ramos 1986) y de la parte correspondiente de *B* (Oliveira 2013) han avalado con solvencia filológica la propuesta de la filóloga alemana.

nido se encadena desde el punto de vista narrativo y discursivo. Las célebres *cantiga da parenta* (MedDB 115, 6bis) y *cantiga da garvaia* (MedDB 115, 7bis) – ambas de amor, pero con una gran carga jocosa e irónica – son puestas en boca de un amante que revela tanto los lazos familiares que lo unen a su *sennor* como la propia propia identidad de la misma; se trata de la hija de don Paio Moniz:<sup>11</sup>

Eu sōo tan muit' amador  
do meu **linnagen**, que non sei  
al no mundo querer mellor  
d'ũa mia **parenta** que ei;  
e quen sa **linnagen** quer ben,  
tenn' eu que faz dereit' e sen,  
e eu sempr' o meu amarei.

(MedDB 115, 6bis, vv. 1-7)

E, mia sennor, des aquell[la]  
Me foi a mí muy mal di'ay!  
E vus, **filla de don Paay**  
**Moniz**, e ben vus semella  
d' aver eu por vós guarvaya?  
pois eu, mia sennor, d'alfaya  
nunca de vós ouve nen ei  
valia d'ũa correa.

(MedDB 115, 7bis, vv. 10-13)

La violación del secreto amoroso provoca el enojo de la dama, ya que el trovador ha transgredido un principio fundamental de la *cortesía*, como pone de manifiesto la siguiente cantiga de amigo, en la que queda patente el juego metaliterario: «Donas, veeredes a prol que lhi ten / *de lhi saberem a mi quer gram ben*. (...) // Sofrer-lh' ei eu de me chamar senhor / nos cantares que fazia d' amor, / mais **enmentou-me** todo con sabor / *de lhi saberem ca mi quer gram ben*» (MedDB 115, 5, vv. 1-2 y 7-10).

Ligado a esta reacción de la amada, parece también estar el siguiente *escondit*,<sup>12</sup> en el que el trovador hace recaer en los *miscradores* las acusacio-

<sup>11</sup> Don *Paay Moniz* fue identificado por Carolina Michaëlis (1904a, II: 317-21) con Paio Moniz de Cabreira o de Ribeira, padre de Maria Pais Ribeira, la conocida *Ribeirinha*. En la actualidad, los estudiosos han cuestionado la hipótesis de la ilustre investigadora luso-alemana y han postulado la posibilidad de que el personaje histórico mencionado por Pai Soarez sea Paio Moniz de Rodeiro, importante noble pontevedrés cuya existencia está documentada en los primeros años del siglo XIII (Oliveira 1994: 402; Vallín 1995: 431-7; Souto Cabo-Vieira 2004: 233-4; Pardo de Guevara 2006: 266-7; Montea-gudo 2008: 335-6, 403; Souto Cabo 2012a: 92-3). Aunque los casos de homonimia que se encuentran en la documentación dificultan la identificación fehaciente de este personaje, la cronología y el área de producción del trovador de Taveirós hacen que la última opción señalada sea la que resulte más plausible. Asimismo, se constata la existencia de una descendiente del señor de Rodeiro llamada Maria, que, en función de las circunstancias señaladas, es probable que sea la protagonista de la cantiga.

<sup>12</sup> El estudio más completo sobre este subgénero en la lírica gallego-portuguesa es el de Brea 1993. Para la cantiga tratada en el cuerpo del texto véase *ibi*: 176.

nes que le había dirigido su amiga: «Sennor, os que me queren mal, / sei eu ben que vus van dizer / todos, sennor, por me fazer / perder convusc’ e non por al: / *dizen-vus ca vus quero ben*, / sennor, e non devo poren / eu escontra vós a perder» (*MedDB* 115, 10bis, vv. 1-7).

### 3. LA TÉCNICA Y SUS CONTINUACIONES

A partir de la década de los 40’ del siglo XIII, son diversos (aunque no muchos) los autores que recurren al juego de voces que facilitan los géneros de *amor* y de *amigo* para establecer una conexión diegética entre los mismos. Lejos de pretender realizar en este trabajo un catálogo exhaustivo de aquellos textos en los que se percibe la complementariedad entre ambos enunciados del registro amoroso, se mostrará a continuación una selección de ejemplos que, desde nuestra perspectiva, ilustra las posibilidades creativas que brindaba dicha alternativa estética.

El primer autor que merecerá nuestra atención es el noble portugués Johan Soarez Coelho, ca. 1235-1279 (Oliveira 1994: 370-1). Entre sus cantigas se localiza un díptico que gira en torno al tema de la separación de los amantes:<sup>13</sup>

Noutro dia, quando m’ eu espedi  
de mia senhor, e quando **mi-ouv’ a ir**,  
e **me non falou**, nen me quis oïr,  
tan **sen ventura foi que non morri!**  
*Que, se mil vezes podesse morrer,*  
*mêor coita me fora de soffrer!»*

(*MedDB* 79,39, vv. 1-6)

Cuidou-s’ el que mi fazia mui forte  
pesar de **s’ ir**, porque **lhi non falei**,  
pero ben sabe Deus ca non ousei,  
**mais seria-lh’ oje melhor a morte**,  
*porque se foi sen meu grado d’ aqui*

(*MedDB* 79,44, vv 6-10)

La despedida, narrada por los protagonistas en cada cantiga, es experimentada por ambos con reacciones diferentes y adecuadas a sus roles

<sup>13</sup> Entorno al mismo motivo de la partida localizamos esta organización diegética en composiciones de dos autores que se mantuvieron activos en el mismo período cronológico de Soarez Coelho. Se trata de Afonso Lopez de Baian (ca. 1246-1280) —que utiliza esta técnica en *Sennor, ¡que grav’ oj’ a mi é* y *Madre des que se foi d’ aqui* (*MedDB* 6, 10 y 6; cf. Afonso Lopez de Baian [Lorenzo Gradín]: 66-70) — y el juglar Lourenço (ca. 1250-1275), que recurre a dicha práctica en *Amiga, quero-m’ ora cosecer*, (*MedDB* 88, 2) y *Estes con que eu venho preguntei* (*MedDB* 88, 4). Sobre el empleo del motivo de la “partida” en los géneros amorosos, véase Ron 1994.

literarios. La indiferencia de la dama, expresada mediante su silencio en el último encuentro, provoca la tradicional *coita* del enamorado, que recurre a la metáfora de la muerte para expresar el dolor provocado por el desdén de la amada. Ella, *sanhuda* (v. 1) *triste* y *coitada* (v. 2), responde con (aparente) desprecio y desinterés a la decisión del amigo de marcharse sin su *grado*, y utiliza una vez más el tópico de la muerte para reflejar su poder en la relación.<sup>14</sup> Se abre, así, una interacción entre los textos que, al mismo tiempo, los une y los opone en función del sujeto lírico.

En una cronología ligeramente posterior, se sitúa la vasta producción de Johan Airas de Santiago,<sup>15</sup> que destaca en el corpus gallego-portugués por estar organizada, a menudo, en series narrativas<sup>16</sup> que demuestran la habilidad del trovador para tejer conexiones entre diversos textos de su producción. No extraña, pues, que sea en su cancionero donde se encuentren algunos de los ejemplos que mejor ilustran la confluencia de las voces masculina y femenina en torno a un mismo eje semántico:

**Desej' eu ben aver de mia senhor**  
 mais non desej' aver **ben** d' ela tal,  
 por seer meu ben, que seja meu mal;  
 e por aquesto, par Nostro Senhor,  
 non quería que mi fizesse ben  
 en que perdesse do seu nulha ren,  
 ca non é meu ben o que seu **mal** for.

(MedDB 63,19, vv. 1-7)

Amigo, veestes-m' un di' aqui  
**rogar d' un preit'**, e non vos fig' én ren  
 porque cuidava que non era ben;  
 mais, pois vós ja tant' aficades i,  
*fazelo quer' e non farei end' al,*  
*mais vós guardade mí e vós de **mal**.*

(MedDB 63,13, vv. 1-6)

<sup>14</sup> Aunque los papeles desempeñados por los actantes de composiciones dialógicas son los que cabría esperar, se puede observar que, como ya apreciaron algunos especialistas que se acercaron a la cuestión, la amiga ofrece en algunos de estos textos la actitud habitual de la *senhor* de las *cantigas de amor*. Cf. Ron 1994; Brea-Lorenzo Gradín 1998: 71; Brea 2008-2009.

<sup>15</sup> Si bien la escasez de documentación no permite establecer fechas seguras que enmarquen su período de actividad, Oliveira (1994: 356-7) atendió a las relaciones que el compostelano mantuvo con otros trovadores y, en función de las mismas y de la presencia de ciertos temas en sus cantigas satíricas, señaló que frecuentó las cortes de Alfonso X y de su hijo Sancho IV (ca. 1270-1302). A este respecto véase también la información proporcionada en Johan Airas de Santiago (Rodríguez): 15-21.

<sup>16</sup> En el cancionero de Johan Airas, además de los ejemplos dados en la exposición, existen otras parejas de cantigas que comparten elementos temáticos y léxicos (cf. Id. [Rodríguez]: 29-37; Fidalgo 1998: 193-4; Brea 2007-2008: 282, n. 42). Por añadir una ulterior muestra a los casos ya analizados por los estudiosos apenas mencionados, citamos las cantigas *Non vi molher, des que naci*, (MedDB 63, 43) y *Meu amigo, vós morreredes* (MedDB 63, 37), que tratan el tema de la guarda de la madre.

La voz introspectiva del amante representa una reflexión sobre la solitud del anhelado *ben*, al que está dispuesto a renunciar si perjudica el honor de la dama (cf. la antítesis *ben/mal*). La joven, por su parte, destina su canto directamente al amigo para hacerle saber que accederá a su petición, no sin antes recordarle las repercusiones que la concesión del *ben* puede traer a ambos.<sup>17</sup>

En otra pareja de composiciones del prolífico trovador compostelano se observa como ambos protagonistas recuerdan los días que pasaron juntos tras una separación. En la cantiga de amor, el trovador se queja a Dios de haber vivido sin placer, y le pide que tenga en cuenta que el tiempo que ha vivido sin su amada son días perdidos que la divinidad (en consecuencia) no podrá computar: «Ca non é vida viver om' assi / com' o j' eu vivo u mia senhor non é / ca par de morte m' é, per boa fe; / e, se mi Deus contar quanto vevi, / non cont' os / **días que non passei ben**, / mais El, que os dias en poder ter, / dé-mi outros tantos por quanto[s] perdi» (*MedDB* 63, 42, vv. 15-21). Por su parte, la amiga se lamenta por la partida del enamorado y le ofrece lo que este solicita, recuperar el tiempo perdido: «Ir-vos queredes e non ei poder, / par Deus, amigo, de vos én tolher; / e se ficardes vos quero dizer, / meu amigo, que vos por én farei: / **os dias que vós, a vosso prazer, / non passastes, en volos cobraréis**» (*MedDB* 63, 32, vv. 1-6).<sup>18</sup>

En unas coordendas cronológicas simultáneas a las del poeta santiaгуés, ejerció su actividad el castellano Johan Vasquiz de Talaveira (ca. 1260-1286). Probablemente, este trovador tuvo contacto con Johan Airas en la corte del rey Sabio o en la de su hijo Sancho IV (Oliveira 1994: 373-4) y su relación literaria fue más que una mera coincidencia espacio-temporal, ya que ambos comparten una tensó.<sup>19</sup> En sus textos amorosos, Talaveira mantuvo un equilibrio entre tradición e innovación, pues sus poemas se mueven entre los principios canónicos que configuran la *cantiga de amor* y la *cantiga de amigo* y la exploración de módulos expresivos alternativos (tanto a nivel formal como conceptual). Los textos que se mostrarán a continuación desarrollan el motivo de la *partida* mediante puntos de

<sup>17</sup> Se podría añadir a esta pareja otra cantiga de voz femenina del propio Johan Airas, en la que también se explicita que la solitud del *ben* por parte del amante supone el *mal* de la protagonista (*Queixos' andades, amigo d' Amor*, *MedDB* 63, 65).

<sup>18</sup> *Que de ben mi ora podia fazer* (*MedDB* 63, 63) entraría también en esta dinámica discursiva, pues el tema principal es el mismo que el proyectado en *MedDB* 63, 42.

<sup>19</sup> Véase la tensó *Johan Airas, ora vej' eu que á* (*MedDB* 81, 8); cf. Oliveira 1994: 374.



vista especulares que, a su vez, manifiestan una dislocación temporal de los enunciados:

Muito ando triste no meu coraçon  
porque sei que m'ei mui ced'a **quitar**  
de vos, senhor, e **ir alhur morar**;  
e **pesar** mi-á-én ¡si Deus me perdon!  
*de me partir de vós per nulha ren*  
*e ir morar alhur sen vosso ben.*

Porque sei que ei tal coit'a soffrer  
qual sofri ja outra vez, mia senhor,  
e non averá i al, pois eu **for'**,  
que non aja gran **pesar** a prender  
*de me partir de vos [per nulha ren*  
*e ir morar alhur sen vosso ben.]*

Ca mi avêo assi outra vez ja,  
mia senhor fremosa, que **me quitei**  
de vos, e sen meu grad' alhur morei;  
mais este mui **gran pesar** me será  
*de me partir de vos [per nulha ren*  
*e ir morar alhur sen vosso ben.]*

E quando m'eu de vos partir, por én  
ou **morrerei** ou **perderei o sen**.

(MedDB 81, 12)

Quando **se foi** meu amigo d' aqui,  
darei-vos quant' eu d' el pud' aprender:  
**pesou-lhi** muit' en **se partir de mi**,  
e or', amiga, moiro por saber,  
*se é mort' ou se guarin do pesar*  
*grande que ouv' en se de mi quitar.*

Sei eu ca lhi **pesou** de coraçon  
de s' **ir**, pero non pudi outra ren  
fazer, se Nostro Senhor mi perdon,  
e moir', amiga, per saber d' alguen,  
*se é mort' ou se guarin do pesar*  
*grande que ouv' en se de mi quitar].*

Mui ben vej' eu quan muito lhi **pesou**  
a meu amigu' en se d' aqui partir,  
e todo foi per quanto **se quitou**  
de mí, e moir', amiga, por oir,  
*se é mort' ou se guarin do pesar*  
*grande que ouv' en se de mi quitar].*

E, amiga, quen alguen sap' amar,  
mal pecado sempr' end' á o **pesar**.

(MedDB 81, 17)

Como se observa, en la *cantiga de amor* el amante anuncia su inminente e indeseada *partida*. La *coita* que le produce la separación se expresa a través de dos clichés: la inevitable *morte por amor* y el *ensandecemento*. Al no poder gozar de la visión de su amada, el trovador está abocado a un camino de sufrimiento. Por su parte, y ante la (obligada) marcha del amigo, la voz femenina comunica a su confidente no solo la tristeza de su amante, sino también la desesperación provocada por la ausencia de noticias de este.

Aunque no tan claramente marcadas por los usos léxicos, otro par de cantigas del trovador castellano también muestra una interacción que une ambos textos desde el punto de vista semántico: *Do meu amig' a que eu defendi* (MedDB 81, 6) y *Parti-m'eu de vos, mia senhor* (MedDB 81, 16). El primero de ellos gira en torno al regreso del amigo, que había partido a pesar de que la amada se lo había prohibido. El hecho de que la abandonara en contra de su parecer no respeta la norma cortés y provoca la

enérgica reacción de la joven. La enamorada informa a su confidente de que el amigo acaba de volver y que le envió un *mandado* para concertar un nuevo encuentro. Al recordar el pesar causado por la separación, la protagonista encuentra ahora la ocasión para vengarse de aquel que había actuado en contra de su parecer. Por el contrario, en *Partim'eu de vós, mia senhor* el poeta se lamenta ante la dama de que Dios lo alejara del lugar donde ella se encontraba y no le permitiera verla, lo que provocó en él las peores penas y tormentos. La expresión de este dolor está tintada con un tono de disculpa que parece ser respuesta a los deseos de venganza de la amiga.

Do meu amig' a que eu defendi  
que non fosse daqui per nulha ren  
alhur morar, ca mi pesava én,  
vedes, amiga, o que aprendi:  
*que ést'aquí e quer migo falar,*  
*mas ante pod'aquí muito morar.*

(MedDB 81, 6, vv. 1-6)

Parti-m' eu de vos, mia senhor,  
sen meu grad' ãa vez aquí;  
e na terra u eu vivi,  
andei sempre tan sen sabor  
*que nunca eu pude veer*  
*de ren, u vus non vi, prazer!*

(MedDB 81, 16, vv. 1-6)

Hasta este momento se han comentado casos de relaciones dialógicas basadas en temas que son comunes a los géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa,<sup>20</sup> mas en un número reducido de ocasiones los trovadores enriquecieron la técnica mediante el trasvase de un tema típico de una de las dos modalidades a la otra. Es el caso, por ejemplo, de Bernal de Bonaval,<sup>21</sup> en cuya producción se localiza la cantiga de amor *A Bonaval quer' eu, mba senhor, hir* (MedDB 22, 1) que, además de entrar en contacto diegético con *Pois mi diçedes, amigo, ca mi queredes vós melhor* (MedDB 22, 13),

<sup>20</sup> Si bien es cierto que el empleo de algunos de ellos no es equitativo – como ocurre, por ejemplo, con el motivo de la partida, para cuya enunciación se utiliza mayoritariamente la voz femenina –, nos referiremos ahora a temas prácticamente inexplorados en una de las dos modalidades y ampliamente documentados en la otra.

<sup>21</sup> Las últimas investigaciones que han abordado la personalidad histórica del poeta apuntan a la posible identificación del mismo con un prior del monasterio compostelano de Santo Domingo de Bonaval, citado en un documento de 1279 (Souto Cabo 2012b: 278-80). Esta hipótesis se ve reforzada por los datos proporcionados por su propia producción poética y por las relaciones literarias que lo ligan a otros poetas, como Abril Perez (cf. *Abril Perez, muit' ei eu gran pesar*, MedDB 22, 2). A la luz de la nueva documentación exhumada, el arranque de la actividad lírica de Bernal de Bonaval se situaría a partir del segundo tercio del siglo XIII. Véase también la propuesta de Oliveira 1994: 324-5; 2001: 23.

comparte también con *Diss' a fremosa en Bonaval assy* (MedDB 22, 7), *Rogarvos quer[er]-eu, mba madr'e, mba senbor*, (MedDB 22, 16) y *Se veess' o meu amigo a Bonaval e me visse* (MedDB 22, 19) el escenario poético de la ermita de Bonaval, por lo que se aproxima a las cantigas de santuario, modalidad típica de la *cantiga de amigo* y ampliamente cultivada por el autor.

A los textos citados del poeta gallego, se pueden sumar, por ejemplo, dos cantigas de Johan Zorro.<sup>22</sup> La famosa *En Lixboa sôbre lo mar* destaca entre las de su género tanto por acomodar la voz masculina a un ambiente que no es el habitual en las cantigas de amor -el entorno marítimo-, como por estar elaborada mediante el empleo de léxico y estructuras retóricas mayoritarios de la cantiga de amigo: «En Lixboa sôbre lo mar / **barcas novas mandey lavrar** / *ay mya senbor velida*!» (MedDB 83, 4, vv. 1-3).<sup>23</sup> El argumento del texto es retomado en una cantiga de amigo del autor, donde se identifica al personaje que manda construir las barcas con el propio rey. En esta ocasión, el texto permite introducir en el enunciado a un nuevo personaje, la madre, que advierte a la joven de la partida de su amado a la expedición programada por el monarca:<sup>24</sup> «El rei de Portu-gale / **barcas mandou lavrare**, / *e lá irá nas barcas sigo, / mba filha, o voss' amigo*» (MedDB 83, 3, vv. 1-4).<sup>25</sup>

La producción transmitida por los manuscritos indica que el último autor que recurrió a la interacción diegética de las voces poéticas masculina y femenina fue don Denis. Así, en su vasta producción, se observa que el rey portugués recupera la *laudatio* de la amada realizada en uno de sus textos de amor en una cantiga de amigo, que presenta expresiones y sintagmas del texto de partida:

<sup>22</sup> Probablemente portugués, o gallego asentado en Portugal, cuya actividad literaria se enmarca en los años de reinado de Don Denis (1279-1325). Cf. Oliveira 1994: 376.

<sup>23</sup> Para el estudio de cantigas de temática marítima, véase Brea 1997, donde se mencionan estas composiciones. Consideramos casos semejantes a los ya comentados los poemas de Pai Gomez Charinho (ca. 1248-1295) *Quantos og' andam eno mar aqui* (MedDB 114, 17) y *Disseron m' oj', ai amiga, que non* (MedDB 114, 7).

<sup>24</sup> Lorenzo Gradín 1990: 133 y ss.

<sup>25</sup> Como ya apuntaron Valeria Bertolucci (1999) y Mercedes Brea (2000), algunos poetas utilizaron las cantigas de amigo para realizar su propia *laudatio* literaria. Ya vimos en el caso de Taveirós (*vide supra*) una referencia a los *cantares que fazia d' amor*, y podrían citarse otros autores, como Juião Bolseiro, de quien solo conservamos una cantiga de amor (*Ay mba senbor, todo ben mb-a fal*, MedDB 85, 4), que se complementa en el texto *Fex ña cantiga d' amor* (MedDB 85, 9).

**Bem parecedes**, sem falha,  
que nunca vio omem tanto,  
por meu mal e meu **quebranto**;  
(...)  
Da vossa gram **fremosura**,  
ond' eu, senhor, atendia  
gram bem e grand' alegria  
mi vem gram mal sem **mesura**

(MedDB 25, 122, vv. 8-10 y 16-19)

Disse-m' el, amiga, quanto  
m' eu melhor ca el sabia,  
que de quam **bem parecia**  
que tod' era seu **quebranto**  
(...)  
Disse-m' el: Senhor, creede  
que a vossa **fremosura**  
mi faz gram mal sem **mesura**,  
porem de mi vos doede

(MedDB 25, 38, vv. 8-11 y 15-18)

De lo expuesto hasta aquí, se desprende que la complementariedad discursiva entre *cantigas de amor* y de *amigo* supera el “diálogo” ficcional entre los protagonistas que se documenta en algunos textos para convertirse en una técnica que permite que composiciones de los dos géneros del registro amoroso interactúen entre sí para ampliar las posibilidades del *mester* literario. El procedimiento se cultiva con un índice de frecuencia muy relevante en el movimiento poético gallego-portugués, por lo que se convierte en una marca que le confiere una singularidad propia.

La lectura y análisis de los textos aquí presentados muestran que el “dialogismo” no siempre se manifiesta con el mismo grado de evidencia, pues, aunque suele conllevar correspondencias léxicas claras entre las *cantigas* que forman parte de la confluencia comunicativa, en algunos casos el encuentro entre textos ofrece un mayor nivel de sutileza.

Los datos proporcionados por la tradición manuscrita y las fuentes históricas apuntan que los primeros frutos de aquella práctica dinamizadora despuntaron en Galicia hacia el segundo cuarto del siglo XIII (época en la que se sitúa el período de actividad poética de Pai Soarez de Taveiros). A partir de esta fecha, el procedimiento entró a formar parte del “sistema” y mantuvo su vitalidad hasta la época del rey don Denis. El examen conjunto de las biografías y de la producción de los trovadores que practicaron el “dialogismo” literario permite avistar relaciones entre ellos que, probablemente, facilitaron el conocimiento y cultivo de la técnica en determinados círculos. Así, tras Pai Soarez, la mayoría de los trovadores estudiados estuvieron de algún modo relacionados con el círculo de Alfonso X (siendo este infante o rey). Cabe precisar que no existen datos que evidencien la comunicación directa entre Pai de Taveirós y los otros poetas mencionados, si bien los especialistas han especulado sobre una posible estancia del trovador gallego en la corte de Fernando III. Sea

este hecho cierto o no, su vínculo con la corte de los Trastámara es un dato afianzado y útil, ya que las autoridades de dicho centro señorial mantuvieron siempre relaciones estrechas con las coronas de Castilla-León y Portugal, lo que, sin duda, había de facilitar la circulación de textos entre las distintas zonas geográficas (Oliveira 1994: 401-2; Pay Soarez de Taveirós [Vallín]: 1-52).

Con mayor seguridad se puede afirmar la presencia de Johan Soarez Coelho en la corte castellana. Su estancia en dicho centro de cultura se produjo hacia la década de los 40' del siglo XIII y propició que entrase en contacto con otros poetas que participaron en el conocido «ciclo da Ama» (Oliveira 1994: 370-1; Correia 2016). De todas formas, conviene apuntar que el trovador pudo también conocer las cantigas de Pai Soarez de Taveiros a través de su matrimonio con la noble gallega Maria Fernandez de Ordêes. Asimismo, las relaciones literarias de Coelho se amplían gracias a una de sus tensós (*Quen ama Deus Lourenç' ama verdade*, MedDB 79, 47), que lo vincula con el célebre juglar Lourenço, autor que también aplicó la técnica del “dialogismo” en sus textos.

De la vida de Lourenço únicamente poseemos las referencias que brinda su propia producción; esta permite señalar tanto su naturaleza portuguesa como su paso por la corte castellana. De hecho, la respuesta que el juglar da a Johan Vasquez de Talaveira en *Johan Vaasquez, moiro por saber* (MedDB 88, 7) es la que precisa el origen del juglar y la que, además, permite enlazar las trayectorias de ambos autores (Oliveira 1994: 380-1).

A pesar de la falta de documentación relativa a Johan Airas, la réplica que el rey Sabio (*Don Airas, pois me rogades*, MedDB 18, 12) dirige a su texto *Men senhor Rei de Castela* (MedDB 63, 38) constata que estuvo activo en el círculo alfonsino y que, probablemente, prosiguió su actividad en la corte de Sancho IV (Oliveira 1994: 356-7). Además, algunas de sus cantigas muestran que estuvo en Portugal, y, si bien de su paso por tierras lusas no ha quedado huella en la documentación, es importante recordar que el texto de don Denis *Grave vos é de que vos ei amor* (MedDB 25, 40) es un «seguir» de *Tan grave m'é, senhor, que morrerei* (MedDB 63, 73) del famoso burgués compostelano (Gonçalves 1993: 206-12).

Por lo que respecta a Afonso Lopez de Baian, su participación en la Reconquista andaluza favoreció que entrase en contacto con la producción (oral o escrita) de otros trovadores que cultivaron la técnica, como es el caso de Pai de Taveirós o del propio Coelho (cf. Afonso Lopez de Baian [Lorenzo Gradín]: 22-3).

Si bien existen diferencias en el seno de la crítica sobre la identificación de la personalidad histórica de Bernal de Bonaval (Oliveira 1994: 324-5; Souto Cabo 2012b: 278-80), esta circunstancia no impide afirmar que el poeta era gallego y que, por tanto, debió de conocer de primera mano la iniciativa del trovador de Taveirós y la de aquellos que frecuentaron el círculo alfonsino, pues, como se recordará, el propio Alfonso X evoca la producción de Bernal en los conocidos versos del escarnio que dirige a Pero da Ponte: «Vós non trobades como proençal / mais come Bernaldo de Bonaval» (vv. 13-14).

En cuanto a don Denis, conviene recordar que, aunque desde los inicios de su reinado mantuvo relaciones tensas con su abuelo y con su madre Beatriz de Guzmán, trabó una sólida amistad con su tío Sancho de Castilla (Pizarro 2008: 65-7, 78-82, 105-25, 218-22; Lorenzo Gradín 2018). Además, tampoco se puede olvidar el vínculo literario que mantiene con Johan Airas y que fue apenas mencionado.

Resulta imposible, en cambio, ofrecer cualquier dato concreto para Johan Zorro. No obstante, la crítica siempre lo ha situado en el ambiente de la corte de don Denis (Oliveira 1994: 376), y, puesto que el rey es uno de los autores que más partido sacó al “dialogismo” amor-amigo, el juglar pudo haber imitado una técnica que contaba con el prestigio real.

A pesar de las informaciones hasta aquí proporcionadas, los vacíos documentales no ofrecen, en muchos casos, más que biografías de contornos borrosos, que solo permiten trazar posibles (y parciales) recorridos de la técnica. Así pues, hemos intentado casar con una lógica (que solo puede ser relativa) los datos históricos conocidos para engarzar los eslabones que constituyen una hipotética cadena de enlaces literarios que deberá ser valorada por el lector con la debida cautela, pues nada impide pensar que, a partir de Pai Soarez de Taveiros, la complementariedad diegética entre amor y amigo se difundiese a través de canales que superan el contacto directo entre autores. El único dato seguro con el que contamos es que el procedimiento para conectar cantigas de amor y de amigo en el plano diegético fue puesto en marcha por un trovador gallego para abrir otra posibilidad estética en el tablero literario.

La práctica del “dialogismo” no solo manifiesta una nueva realidad poética en la lírica gallego-portuguesa, sino que también aminora la monotonía que tradicionalmente se ha atribuido a la *cantiga de amor*. Probablemente, en el proceso performativo, el encuentro de contenidos entre *amor* y *amigo* haría que los textos fuesen valorados más allá de su propio

género y, consecuentemente, de su propia autonomía para converger en una incipiente polifonía. Sin duda, el público de las cortes del occidente ibérico reconocería la presencia de un mismo tema con “voces” distintas y establecería en su memoria el correspondiente haz de relaciones por el que transcurría el canto con una función complementaria y, a la vez, dinámica.

Carmen de Santiago Gómez  
(Universidade de Santiago de Compostela)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LITERATURA PRIMARIA

- Afonso Lopez de Baian (Lorenzo Gradín) = Don Afonso Lopez de Baian, *Cantigas*, a c. di Pilar Lorenzo Gradín, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2008.
- Johan Airas de Santiago (Rodríguez) = José Luis Rodríguez, *El Cancioneiro de Johan Airas de Santiago*. Edición y estudio, Santiago de Compostela, Secretariado de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1980.
- Martin Soarez (Bertolucci) = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *As poesías de Martin Soarez*, Vigo, Galaxia, 1992 (traducción al gallego de la obra: *Le poesie di Martin Soarez*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1963).
- MedDB = Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*. Versión 3.4 [en línea], Santiago de Compostela. <http://www.cirp.gal/meddb> [consultado en abril 2018].
- Michaëlis 1904a = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, 2 voll.
- Pay Soarez de Taveirós (Vallín) = Gema Vallín, *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

### LITERATURA SECUNDARIA

- Bajtín 1989 = Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Beltrán 1995 = Vicente Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995.
- Bertolucci 1999 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *L’amigo poeta*, in M<sup>a</sup> José Lancastre, Silvano Peloso, Ugo Serani (ed. por), *E vós, Tágides minhas. Miscellanea*

- in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Viareggio · Lucca, Mauro Barone Editore, 1999: 105-19.
- Brea 1993 = Mercedes Brea, *El escondit como variante de las cantigas de amor y de amigo*, in Aires A. Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (ed. por), *Literatura Medieval*. Actas del IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), Lisboa, Ed. Cosmos, 1993: 175-87.
- Brea 1997 = Mercedes Brea, *¿Mariñas ou Barcarolas?*, in Aa. Vv., *O mar das cantigas*, Actas do Congreso «O mar das cantigas», Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997: 301-16.
- Brea 2007-2008 = *El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa*, «Estudios Románicos» 16-17 (2007-2008): 267-85.
- Brea–Lorenzo Gradín 1998 = Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Vigo, Xerais, 1998.
- Correia 2016 = Ângela Correia, Ama, *A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Bibliotónica Portuguesa, 2016.
- Ferrari 1979 = Anna Ferrari, *Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 14 (1979): 25-140.
- Fidalgo 1998 = Elvira Fidalgo, *A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)*, in Aa. Vv., *O mar das cantigas*, Actas do Congreso «O mar das cantigas», Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997: 189-212.
- Formisano 1990 = Luciano Formisano, *La Lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Gonçalves 1976 = Elsa Gonçalves, *La Tavola Colocciana Autori Portughesi*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 10 (1976): 387-448.
- Gonçalves 1993 = Gonçalves, Elsa, *Dom Denis*, in *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 206-12.
- Horrent 1955 = Jules Horrent, *La Chanson portugaise de la “Guarvaya”*, «Le Moyen Âge» 61 (1955): 363-403.
- Lorenzo Gradín 1990 = Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990.
- Lorenzo Gradín 2012 = Pilar Lorenzo Gradín, *Orden y desorden en el cancionero gallego-portugués B. Las claves del texto y del libro*, «Romanic Review» 102 (2011): 27-47.
- Lorenzo Gradín 2018 = Pilar Lorenzo Gradín, *La cantiga de amor: entre tradición y recepción*, in *Los trovadores: recepción, creación y crítica en la Edad Media y la Edad Contemporánea*, Kassel, Reichenberger, 2018 [en prensa].
- Michaëlis 1904b = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch*, «Zeitschrift für romanischen Philologie» 28 (1904): 385-434.



- Miranda 2004 = José Carlos Ribeiro Miranda, *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Edições Guarecer, 2004.
- Miranda 2011 = José Carlos Ribeiro Miranda, *Será Afonso, o Sábio, o “autor anónimo” de A36-A39*, in Maria do Rosário Ferreira, Ana Sofia Laranjunha, José Carlos Ribeiro Miranda (ed. por) *Guarecer. Seminário Medieval 2009-2011*, Porto, Estratégias Criativas, 2011: 157-82.
- Monteagudo 2008 = Henrique Monteagudo, *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primórdios da lírica trovadoresca e a emergência do galego escrito*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2008.
- Oliveira 1994 = António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Oliveira 2001 = António Resende de Oliveira, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Notícias, 2001.
- Oliveira 2013 = António Resende de Oliveira, *O irrequieto cancioneiro profano do Rei Sábio*, «Revista Portuguesa de História» 44 (2013): 257-77.
- Pardo de Guevara 2006 = Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *De las viejas stirpes a las nuevas hidalgúas: el entramado nobiliario gallego al fin de la Edad Media*, «Nal-gures» 3 (2006): 265-80.
- Pizarro 2008 = José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *Dom Dinis (1261-1325)*, Lisboa, Temas e Debates, 2008.
- Ramos 1986 = Maria Ana Ramos, *O retorno da Guarvaya ao Paay*, «Cultura Neolatina» 46 (1986): 161-75.
- Ron 1994 = Xabier Ron Fernández, «*Ir-se quer o meu amigo d'aquí*», *Dialéctica de una actividad*, in Elvira Fidalgo, Pilar Lorenzo Gradín (ed. por), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro · Xunta de Galicia, 1994: 117-34.
- Souto Cabo 2012a = José António Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2012.
- Souto Cabo 2012b = José António Souto Cabo, «*En Santiago, seend' albergado en mia pousada*», *Nótulas trovadorescas compostelanas*, «Verba» 39 (2012): 273-98.
- Souto Cabo–Vieira 2004 = José Antonio Souto Cabo, Yara Frateschi Vieira, *Para um novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernandes, dito «Carpancho»*, «Revista de Literatura Medieval» 16/1 (2004): 221-77.
- Tavani 1991 = Giuseppe Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1991.
- Tavani 1999 = Giuseppe Tavani, *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.
- Tavani 2002 = Giuseppe Tavani, *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2002.

Vallín 1995 = Gema Vallín, *Filla de don Paay Moniz ¿De Rodeiro?*, in Juan Paredes (ed. por), *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993), Granada, Universidad de Granada, 1995, IV: 431-7.

RESUMEN: La lírica amorosa gallego-portuguesa ha sido, a menudo, estudiada desde la perspectiva que ofrece el análisis independiente de la *cantiga de amor* y la *cantiga de amigo*. No obstante, una parte de la crítica especializada ha demostrado que los límites entre ambos géneros no siempre constituyen una frontera estática, sino que, por el contrario, se perciben en el devenir de la tradición frecuentes trasvases diegéticos y/o estructurales entre las dos modalidades citadas. Para incidir en este particular, la aportación se basa en el estudio detallado de la totalidad del corpus poético en sincronía y diacronía. La organización de los datos ha permitido plantear que, a la luz de las informaciones proporcionadas por los manuscritos, el “dialogismo” *amor* y *amigo* se puso en marcha en Galicia en torno a la segunda década del siglo XIII. A partir de esta fecha, el procedimiento se mantuvo activo con una función dinamizadora hasta la época de don Denis. La confluencia de las voces del trovador y de la amiga en torno a un mismo tema refleja nuevas posibilidades expresivas en el seno del registro amoroso gallego-portugués, que se renueva desde el interior de la propia tradición.

PALABRAS CLAVE: lírica gallego-portuguesa, “dialogismo” entre géneros, *cantiga de amor*, *cantiga de amigo*.

ABSTRACT: The Galician-Portuguese lyrical romantic poetry has been often studied from a perspective which gives an independent analysis of the *cantiga de amor* and the *cantiga de amigo*. Nevertheless, one part of the specialized critic has proved that the limits between these two genres do not always constitute a static limit. In fact, we can perceive frequent diegetic and/or structural transferences between the two above-mentioned genres in the development of the tradition. To illustrate this particular case, the contribution is based on the detailed study of the whole corpus in synchrony and diachrony. The organization of the data has allowed us to state that, in the light of the manuscripts, the “dialogism” *amor* and *amigo* started in Galicia around the second decade of the 13<sup>th</sup> century with Pai Soarez de Taveirós. From this date on, the procedure was active with a dynamic function until the time of Don Denis. The confluence of the troubadour and *amiga*'s voices around the same theme reflects new expressive possibilities in the Galician-Portuguese love register from within the tradition itself.

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyrical poetry, “dialogism” between genres, *cantiga de amor*, *cantiga de amigo*.